

Revista de Investigación sobre Flamenco*La Madrugá*, nº 4, Junio 2011**ISSN 1989-6042****LAS LEYES Y EL FLAMENCO****Juan Antonio Espejo Arrebola**
Universidad de Málaga**Resumen**

La época histórica del nacimiento del flamenco, su localización geográfica y el trasfondo socio-cultural de su origen son cuestiones vagamente intuitivas por la doctrina, dado que los testimonios escritos u orales que nos han llegado de los siglos XVIII y XIX revelan la existencia de un pasado luengo y, a nuestro juicio, deliberadamente oculto. Estas hipótesis al formularse casi exclusivamente a partir de las entrevistas realizadas a cantaores flamencos, quedan planteadas desde una perspectiva empírica y cuantitativa que contiene escasas reflexiones históricas, antropológicas y musicológicas.

Por ello, la propuesta que planteamos desde nuestro trabajo es una aproximación integrada al flamenco. Un análisis multidisciplinar que ofrezca una visión más completa y profunda a cerca de la formación y el desarrollo de este arte, atendiendo a los avatares socio-jurídicos de las gentes que lo interpretaban.

Palabras clave

Leyes, flamenco, aproximación al flamenco, perspectiva socio-jurídica del flamenco.

Abstract

The historical period in which the Flamenco was born, his geographic location and the cultural context of his origin are uncertain questions to the doctrine, because the testimonies written or oral of the XVIII and XIX centuries that have arrived to us reveal the existence of an unknown and knowingly past. These hypotheses, which have been formulated almost exclusively from the interviews realised to flamencos singers, have been elaborated from an empirical and quantitative perspective that contains scarce historical reflections, or anthropological and musicological ones.

Thus, the proposal presented from our work is an integrated approximation to the Flamenco. A multidisciplinary analysis that offers a more complete and deep vision and about the formation and the development of this art, attending to the juridical and social avatars of the people by who it was interpreted.

1. Introducción

La época histórica del nacimiento del flamenco, su localización geográfica y el trasfondo socio-cultural de su origen son cuestiones vagamente intuitivas por la doctrina, dado que los testimonios escritos u orales que nos han llegado -datados en el siglo XVIII y XIX¹- revelan la existencia de un pasado luengo y, a nuestro juicio, deliberadamente oculto.

En este sentido, autores como Molina (1985), Quiñones (1971) y Ríos (1988) no sólo identifican al pueblo gitano como el intérprete originario y mayoritario del flamenco en sus formas primarias, sino que además ubican su práctica inicial en el triángulo comprendido entre Lucena (Córdoba), Ronda (Málaga), Sevilla y Cádiz, desde donde se expandiría hacia otras áreas más alejadas como Badajoz, Ciudad Real y Murcia. Estas hipótesis al formularse casi exclusivamente a partir de las entrevistas realizadas a cantaores flamencos, quedan planteadas desde una perspectiva empírica y cuantitativa que contiene escasas reflexiones históricas, antropológicas y musicológicas.

Por ello, la propuesta que planteamos desde nuestro trabajo es una aproximación integrada al flamenco. Un análisis multidisciplinar que ofrezca una visión más completa y profunda a cerca de la formación y el desarrollo de este arte atendiendo a los avatares socio-jurídicos de las gentes que lo interpretaban.

2. El flamenco como crisol de culturas

2.1. Las pragmáticas regias represivas: los orígenes

Analizar los orígenes del flamenco supone tener que lidiar principalmente con la ausencia de fuentes escritas, lo cual nos lleva a utilizar la letra y los rasgos musicales como claves interpretativas de su devenir evolutivo. Precisamente esta carencia de referencias documentales sobre el flamenco es uno de los primeros elementos que podría ponernos en la pista de por qué, los así considerados por la doctrina (Álvarez, 1986; Blas Vega, 1988; Grande, 1986; Molina y Mairena, 1979, entre otros) como estilos primarios del flamenco –tonás, romances flamencos, seguiriyas...-, presentan una temática y una musicalidad que tienden al pesimismo y a la tristeza. Y es que estos primeros “palos” serían ecos de la marginalidad y de la opresión socio-jurídica a la que el pueblo gitano venía siendo sometido desde que se aprobara una de las primeras pragmáticas por los Reyes Católicos en 1499². En este sentido, es preciso poner de

¹ Machado y Álvarez Antonio, (1947), *cantes flamencos*, colección Austral, nº 745, Buenos Aires, Espasa Calpe, pp. 80, 165.

² Pragmática aprobada por los Reyes Católicos fechada en Medina del Campo en octubre de 1499, que dice: "Mandamos a los egipcianos que andan vagando por nuestros reinos y señoríos con sus mujeres e hijos, que del día que esta ley fuera notificada y pregonada en nuestra corte, y en las villas, lugares y ciudades que son cabeza de partido hasta sesenta días siguientes, cada uno de ellos viva por oficios conocidos, que mejor supieran aprovecharse, estando atada en lugares donde acordasen asentar o tomar vivienda de señores a quien sirvan, y los den lo hubiese menester y no anden más juntos vagando por nuestros reinos como lo facen, o dentro de otros sesenta días primeros siguientes, salgan de nuestros reinos y no vuelvan a ellos en manera alguna, so pena de que si en ellos fueren hallados o tomados sin oficios o sin señores juntos, pasados los dichos días, que den a cada uno cien azotes por la primera vez, y los destierren perpetuamente destos reinos; y por la segunda vez, que les corten las orejas, y estén sesenta días en las cadenas, y los tornen a desterrar, como dicho es, y por la tercera vez, que sean cautivos de los

relieve que la comunidad calé se caracterizaba por su nomadismo y por la posesión de unas costumbres, de una cultura y de una lengua propia (San Román, 1997), que la hacían distinta y distante³ del resto de la población castellana. Lo cual incidía tanto en la desconfianza que despertaba a nivel monárquico -dado que se les veía como un obstáculo a la unidad del reino- como en el rechazo tácito del resto de la sociedad a practicar un arte vinculado con un sector marginal. Por estos motivos pocos se atreverían a la interpretación pública del flamenco o a dejar constancia escrita de su relación con estas gentes.

Esta situación de represión continúa hasta bien entrado el siglo XVIII por lo que, durante casi tres siglos, el pueblo gitano va a reflejar en su arte la falta de libertad y los sentimientos que desata.

Veamos algunos ejemplos de técnicas de castigo a las que sometían al pueblo calé por el simple hecho de serlo. Así, en el siglo XVI, los encontramos en el edicto proclamado en 1528 por Carlos I y V de Alemania, donde se amenazaba con penas en galeras a los gitanos que llevasen un estilo de vida poco sedentario y muy apegado a sus costumbres tribales (Sánchez, 2005). Con Felipe II, no sólo se obligaba a los gitanos a abandonar su vida nómada so pena de condena a galeras, sino que además han de instalarse en lugares controlados y conocidos – las así llamadas gitanerías-.

El siglo XVII trae consigo una fuerte crisis económico-social producida sobre todo por el declive de la agricultura y la ganadería lo que repercutió en la baja competitividad del comercio y la industria. A todo ello se suma una incipiente pauperización del campesinado, la debilidad de la burguesía y el crecimiento de grupos sociales improductivos (nobleza, clero y marginados: pícaros, vagos y mendigos, entre otros) (Alcaraz, 2006; Martínez, 2004; Sánchez, 2005). Cada vez con más frecuencia surgían epidemias que, junto a la expulsión de los moriscos en 1609 y al reclutamiento de hombres para llevar a cabo las guerras exteriores, degeneró en un grave problema de despoblamiento focalizado especialmente en las zonas rurales. En este complejo contexto social, Felipe III (1619) dicta una pragmática que obligaba a gitanos y a vagabundos “a asentarse en las villas más despobladas. A tomar oficio conocido. A abandonar su cultura y costumbres”. Y si no se les condenaba al “destierro de los reinos de España”. Tras casi tres décadas de persecución de las costumbres gitanas, y por consiguiente de su música, Felipe IV (1633) inicia la promoción de la asimilación cultural debido a la necesidad urgente de contar con cualquier tipo de mano de obra que ayudase a salvar la precaria situación en que se encontraban la economía y la sociedad española de la época. En esta misma dirección referente a la integración cultural de la comunidad gitana pero con una más clara intención de utilizarlos como tabla de salvación, Carlos II (1695) limita sus actividades laborales a las tareas del campo por ser éstas las más necesitadas de mano de obra, y circunscribe su presencia a cuarenta y una localidades que respondían a las áreas más despobladas en la Península.

que los tomasen por toda la vida". Isabel y Fernando, Medina del Campo, 1499, recogido en la Novísima Recopilación, Libro XII, título XVI.

³ Machado y Álvarez, en su obra “Cantes Flamencos” publicada en 1882 y reeditada en 1947, nos habla del origen del cante flamenco en la nota número 51 de la página 114 «La Cava es una calle del barrio de Triana (Sevilla), dividida en dos partes denominadas: Cava Nueva y Cava Vieja. Esta calle con las de San Juan y la de Pela y Correa, también en el mismo barrio, es, y ha sido de antiguo, el sitio donde habitan la mayoría de los gitanos de Sevilla; por eso se encuentran a cada paso, en las coplas flamencas, alusiones a estas calles». «Cava, dice el diccionario, es vocablo anticuado, que significa lo mismo que cueva u hoyo».

En el siglo XVIII Felipe V (1717) especifica de nuevo las localidades donde podían residir los gitanos⁴ coincidiendo con otros repobladores que, según autores como Herrera (1971), eran de origen gallego, asturiano, leonés y burgalés. Lo cual explicaría la posterior aparición de estilos flamencos que, como el garrotín y la farruca, presentan características más propias de músicas del norte de España. En este mismo sentido, autores como Álvarez (1986), Blas Infante (1931), Grande (1986) y Leblond (1987) afirman⁵ que a los desarraigados y a los gitanos se unen los moriscos quienes confundiéndose entre ellos, tratan de pasar desapercibidos ante leyes que los perseguían. Se genera de esta forma un excepcional caldo de cultivo apropiado para concebir diferentes estilos pre-flamencos germinados de las diferentes características socio-culturales de los heterogéneos grupos que conforman este nuevo estrato social emergido en el territorio peninsular.

A pesar de la situación de oscurantismo que sobre las expresiones culturales y musicales de los gitanos existía, comienzan a aparecer relatos literarios que compilan de forma escrita actividades relacionadas con la práctica musical (haciendo referencia al baile, al canto y a los instrumentos). Así, Miguel de Cervantes, concretamente en “La Gitanilla”, fechada en el siglo XVII, relata que “...Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama”. Y otros autores anónimos como el “Bachiller revoltoso”, hablan de los bailes “de hombres y mujeres, que al término divertieron a la gente de Triana” de las danzas realizadas “en las casas principales de Sevilla” o de las piezas musicales relacionadas con la Navidad⁶ que se interpretaban “en la parroquia de Santa Ana”.

Uno de los últimos hitos en la historia negra de la opresión hacia los gitanos surge cuando, según Gómez (1993) y San Román (1997), Fernando VI dicta una orden el 30 de Julio de 1749 de apresar a todos los gitanos de ambos sexos y de todas las edades y recluirllos en arsenales, presidios y minas de Almadén. Según el escrito de Campomanes, alrededor de 9.000 gitanos irían a parar a Cartagena, Ferrol, Alicante y Cádiz. La orden se cumplió y las consecuencias fueron atroces para los gitanos. La reacción de nobles y clero fue inmediata, y el Rey tuvo que dar marcha atrás por dos razones: la primera es que la ley había recaído en los gitanos más integrados (tenían casa y oficio reconocido) y la segunda era que no sabían qué hacer con tantos presos. En un principio sólo obtuvieron la libertad los gitanos apesados que pudieron presentar informes y cartas de recomendación, si bien posteriormente se liberaría a todos. Es posible que, una vez cumplida su penitencia y posterior puesta en libertad, estas gentes

⁴ Además de localidades de Andalucía como Ronda, Antequera, Puente Genil, Lucena, Baza, Granada, Málaga, Cádiz, Jerez de la Frontera y Sevilla, también se nombran villas como las de Burgos, Soria, Segovia, Ávila, León, Palencia, Logroño, Plasencia, Toro, etc., ciudades todas ellas afectadas por una fuerte crisis demográfica y por ende, despobladas y ávidas de mano de obra para las tareas agrícolas

⁵ Señalamos a continuación algunos extractos de los comentarios de estos autores:

“(...) por cuento estos que se dicen gitanos no lo son por origen ni naturaleza, que viven con nombre de gitanos, gitanos que hoy tienen ese nombre (9 de mayo de 1633). “A los que se dicen gitanos, los gitanos, o los que se reputan y llaman comúnmente con este nombre (1746)”. Y en documentos eclesiales:

“(...) somos informados que en este obispado hay muchos que se llaman gitanos, los cuales viven con mucha libertad (...)”.

⁶ En esta época, las piezas musicales que se interpretaban en la festividad católica de adviento eran los villancicos.

se asentaran en zonas cercanas donde habían sido encarcelados practicando, como parte de su cultura, una serie de melodías y estilos que años más tarde darían como resultado un primer repertorio flamenco.

2.2. La tolerancia impuesta

La tímida apertura hacia la aceptación de las costumbres y el pueblo gitano que había comenzado a mediados del siglo XVIII se fortalece durante el reinado de Carlos III quien el 19 de septiembre de 1783 aprueba una pragmática cuyas disposiciones reconocían a los gitanos como ciudadanos españoles, obligaban a la escolarización de los niños, les permitía fijar libremente su residencia y profesión y se les reconocía asistencia médico-sanitaria. Sin embargo, estas libertades exigían para su reconocimiento el cumplimiento de una serie de condiciones que afectaban especialmente a la lengua practicada, a sus vestidos y estilo de vida.

En este contexto de mayor permisividad la práctica del arte flamenco no sólo es tolerada en ambientes más o menos festivos, sino que además comienza a vincularse con una forma de folklore típica de Andalucía. En este sentido, José Cadalso, describe en la carta VII de sus *Cartas Marruecas*, escritas entre 1773 y 1774, cómo en la fiesta de un terrateniente de Cádiz, un grupo de gitanos interpretan al cante, a la guitarra y al baile, el polo y la caña. En el siglo XIX, será Estébanez Calderón⁷ quien narre en su obra *“Escenas Andaluzas”* (1847) bajo el capítulo *“Un baile en Triana”*, una fiesta donde se interpreten piezas flamencas «...En tanto hallándome en Sevilla, y habiéndome encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas (...)”.

Esbozados de este modo los orígenes socio-geográficos del flamenco, en el siguiente apartado pretendemos reflexionar acerca de su paulatina configuración atendiendo a los influjos estéticos-musicales de las culturas que hayan podido contribuir a la formación del repertorio flamenco.

2.3. Análisis Etnomusicológico. Influencias musicales del flamenco

El paso de diferentes pueblos por la Península Ibérica ha dejado huella en el acervo social y cultural de sus gentes, siendo reflejos de este trasiego los diferentes rasgos estilístico-musicales que se pueden observar en el flamenco. Muchos de los estilos flamencos⁸ podrían tener su origen en los antiguos romances, siendo este un género que pertenece a la tradición literaria de la Península Ibérica, de transmisión oral que se populariza desde el siglo XV. Generalmente son poemas narrativos de variedad temática. Constan de grupos de versos octosilábicos en los que los pares riman en asonante. Desde la perspectiva flamenca el romance es modal y utiliza la escala andaluza, dentro de un compás ternario.

⁷ Estébanez Calderón (1799-1867), fue gobernador civil de Sevilla en 1837 y firmaba sus escritos con el seudónimo de *“El Solitario”*, publicó una serie de artículos costumbristas entre 1830 y 1840. Era amigo de gitanos y cantaores, fue un gran conocedor del Flamenco y un enamorado del barrio de Triana

⁸ Los polos y las cañas, jaleos, tonás, martinetes, villancicos, soleares, romeras, alboreas, nanas, peteneras, saetas, bulerías.

Se puede afirmar que, dentro de los diferentes estilos y formas flamencas, se encuentran estructuras musicales interpretadas en otras épocas y momentos culturales en la Península Ibérica. Piezas como zarabandas, gallardas y romances que han sido reinterpretados en el flamenco cambiando la acentuación rítmica, pasando de compases cortos (2/4, 3/4 o 4/4) a compases largos o de amalgama (12/8). Aderezadas estas reinterpretaciones por adornos melódicos tomados de la tradición musical oriental Álvarez (1986), Leblond (1987) y Núñez (2004).

Las estructuras musicales y estéticas del flamenco que conocemos actualmente son fruto de la evolución y las influencias culturales recibidas por sus practicantes. En este sentido, resulta interesante destacar los contactos que la comunidad gitana tuvo con pueblos concretos de Oriente Medio y del Norte de África puesto que, aún hoy, el “quejío” flamenco contiene ecos del cántico del almuédano cuando llama a la oración (adhan). El modo en el que se produjeron estos contactos, a nuestro juicio podría estar relacionado con la piratería que, desde las cruzadas hasta el siglo XIX, fue practicada de manera continuada por otomanos y berberiscos con el objetivo de obtener riquezas materiales y recursos humanos bajo la forma de la esclavitud. Estos cautivos eran o bien vendidos en los mercados de ciudades como Orán, Argel y Salé, o bien se les utilizaba como remeros en las galeras (Heras, 2000). Otro punto de contacto del flamenco con la cultura islámica podrían haber sido las frecuentes condenas a galeras impuestas por las leyes españolas a aquellos encontrados culpables de practicar la piratería, -frecuentemente pertenecientes al pueblo otomano y berberisco-, o a aquellos que practicaran el nomadismo –identificados con la comunidad gitana- (Alcaraz, 2006). Existe constancia escrita⁹ de que en el interior de las galeras el remo se practicaba siguiendo el ritmo marcado por un tambor o por la voz de un cómitre¹⁰. Lo cual nos llevaría a pensar que los prisioneros en un intento por dulcificar la tórrida situación que vivían entonarían cantos cuyos ritmos se harían coincidir con los golpes de remo. Asistiríamos pues al nacimiento de un primer “quejío de galera”¹¹ que más tarde pasaría a formar parte del repertorio flamenco bajo la forma de la toná y de sus variantes.

Este origen oscuro marcaría por entero el estilo interpretativo de los primeros cantes que desde entonces y aún hoy se caracterizan por tener una melodía regular con adornos melódicos, de ámbito reducido, que discurre por grados conjuntos y enmarcada dentro de una armonía modal, de rítmica libre, siguiendo la estructura del romance, de letras tristes y dramáticas que denotan “desde el abatimiento oscuro y la fatal resignación hasta la desesperación más violenta y sombría” (Molina y Mairena, 1979).

Es un hecho probado por los investigadores que en este tiempo, el intercambio musical se habría producido, no sólo con la población peninsular de origen cristiano sino también con la población hebrea conversa y con la morisca (Barrios, 1989). La represión y el ostracismo sufrido por los gitanos y ciertos colectivos sociales de la época, y su consiguiente relegación a tareas agrícolas colectivas tiñen las letras y la

⁹ A. Alcaraz, “Condenados en las naves del rey: la chusma de galeras”, en *Cartagena histórica*, nº 10, Cartagena, editorial Aglaya, 2006, pp. 23 – 30.

¹⁰ El cargo de cómitre consistía en dirigir las diferentes maniobras de la nave e impartir la disciplina en la misma.

¹¹ Según “el Bachiller Revoltoso” cuyo verdadero nombre podría ser Jerónimo de Alba Dieguez, este apelativo hacia el flamenco vendría dado por la siguiente afirmación: “...y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman quexa de galera porque un forzado gitano los daba cuando iba al remo y de este pasó a otros bancos y de éstos a otras galeras...” (Del libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera).

musicalidad flamencas lo que contribuye al surgimiento de un repertorio musical singular interpretado en el desempeño de las mismas (García, 1993).

Ejemplo de ello sería el garrotín, que presenta una melodía regular, asimétrica, silábica y sin demasiados adornos y con una armonía en modo mayor sin tonalidad definida. Presenta un compás binario (2/4). Es una línea monódica con acompañamiento instrumental de guitarra que se desarrolla a través de una forma musical de ABA. Presenta una estrofa de cuatro versos octosilábicos de temática humorística (Álvarez, 1986 y Gómez, 2002).

Otro ejemplo sería la farruca. La relación de esta con el folclore del norte de España, puede fundarse en el uso descendente de la melodía al final de cada estrofa que tiende a imitar a la música tradicional gallega. Por lo general, la farruca es regular, simétrica, desarrollada por grados conjuntos, de ámbito reducido y silábica, presentando una tonalidad en modo menor, con una rítmica un tanto libre que se desarrolla dentro de una estructura binaria ABA, que generalmente se presenta con una estrofa de cuatro versos octosilábicos de temática variada (Molina y Mairena, 1979).

Otros autores como Hipólito Rossy (1966) afirma que “el pueblo israelita, por su convivencia de siglos con los españoles, incluso en la España musulmana, tuvo sobrada oportunidad de influir también en el cante jondo”, creyéndose que muchos juglares y cantaores flamencos tendrían origen hebreo.

La música árabe en general y, la música magrebí en particular, emplean en sus melodías el sistema modal destacando en el mismo un orden espacio-temporal concreto incidiendo en una tónica dominante. La línea melódica asignada al canto se plantea a través de una interválica de ámbito reducido con algún salto de 4ª ó 5ª pero en general, se discurre por grados conjuntos en tanto que, la simetría melódica va condicionada por la estructura poética del texto impregnada por las diferentes emociones expresadas por el intérprete. Todas estas características van acompañadas por adornos melódicos que hacen reconocible las melodías orientales. Las escalas de mayor uso dentro de la música oriental, y, por ende, la árabe, son la diatónica, cromática y enarmónica. En el aspecto rítmico, la característica fundamental es la improvisación del mismo al agrado del ejecutante. Estas peculiaridades se pueden observar, además de en la música árabe y magrebí, en el flamenco donde encontramos estos aspectos comunes a los sonidos orientales.

Sin embargo donde podemos encontrar una mayor afinidad musical entre el flamenco y la música árabe es en la tradición de la escala griega, es decir, la escala perfecta de dos octavas, cuatro tetracordos y dos tonos en desigual posición, teniendo en cuenta la de los dos tonos disjuntos. Concretamente nos referimos al modo de *mi*, que en el flamenco convive junto a otras escalas modales. La escala griega fue tomada por la música islámica de manera monódica, lo que supone un primer elemento común con el flamenco, que también se ejecuta de manera monódica. Dentro de un análisis puramente musical, el flamenco ha preservado de manera clara los modos orientales, que son descendentes según los dos tetracordos *mi – re – do – si* y *la – sol – fa – mi*.

El tetracordo del frigio es de tono – semitono – tono y se basa en la nota *re*. Junto a ellos hay sistemas cromáticos orientales, especialmente *sol sostenido si mi*, conformando la cadencia andaluza, una escala modal en la que la nota *mi* dominante actúa como tónica modal. Aunque el dominio de la escala andaluza diferencia al

flamenco de la música occidental¹², hay que recordar que el flamenco se mueve simultáneamente entre el modo de *mi* (el sistema arábigo – andaluz) y los modos mayor (que arranca de *do*) y menor (arrancando de *la*), únicos empleados actualmente en la música de Occidente. Esto vendría a reforzar la idea basada en la consideración de que el flamenco es producto del mestizaje sociocultural. Por tanto el flamenco no sólo se nutrirá de las escalas griegas y orientales si no que, además, adquirirá códigos sonoros aportados por la música andaluza. Esto dará como resultado que el flamenco utilice tres tipos de escalas inscribiéndose en el fenómeno que se denomina bimodalismo.¹³

Compositores como Manuel de Falla (1922), al realizar un análisis de los elementos musicales y de los rasgos estilísticos del flamenco, afirman que el uso de adornos melódicos como trinos y melismas, un empleo abusivo de apoyaturas y la asimilación de este arte con formas propias de la música oriental como la mohaxaja, la zambra o los zéjeles, denota la influencia de sonidos provenientes del canto eclesiástico bizantino e islámico reinterpretado por la comunidad gitana establecida en la Península Ibérica. Este mismo autor indica que todas las características anteriores se plasman en la *seguiriya* siendo ésta producto de la fusión entre las diferentes culturas que han convivido en Andalucía a lo largo de los siglos.

No es aventurado afirmar que, en este momento, es posible que comenzase a forjarse un primer repertorio “mestizo” (gitano – andaluz) relacionado directamente con las tareas que, por imposición legal, deben desempeñar los gitanos. En este sentido nos referimos no sólo a la condena a galeras sino también al desempeño de labores agrícolas. Sería este el momento en que aparecen los cantes de siembra, la trilla, la liviana y fandanguillos teniendo todos en común que son interpretaciones libres de compás o ritmo, sin acompañamiento instrumental. Lo predominante en estos cantes es la improvisación dentro de escalas modales. Las estructuras melódicas tienen mucha semejanza con las melodías gregorianas y su temática es amorosa, la exaltación de la naturaleza y los animales, la sana picardía o el amor hacia los niños. El surgimiento de otras formas flamencas (como por ejemplo la *solea*¹⁴) también podría estar relacionado con este momento histórico. Autores como Molina y Mairena (1979), afirman que las *soleares* están basadas en la caña y el polo. La musicalidad es la misma, cambiando en la guitarra los acordes. La melodía es simétrica de interválica que va desde grados conjuntos, con saltos de 2ª y 3ª incluyendo algún salto de 4ª y 5ª siempre realizando una interpretación melódica regular presentando un ámbito reducido. Es un cante interpretado en tonalidad menor, que modula en ocasiones a su relativo mayor y haciendo una breve pausa en la subdominante del menor, para iniciar de nuevo. Presenta un compás de doce tiempos siendo éste la base de otros estilos flamencos. La melodía vocal, suele ir acompañada de guitarra. Presenta una copla de tres o cuatro versos octosilábicos con rima consonante o asonante. La temática de sus letras está relacionada con la vida cotidiana, el amor o con momentos dramáticos.

¹² La música Occidental culta es eminentemente tonal

¹³ Una mezcolanza entre el modo de *mi* y la tonalidad mayor, que tiene como tónica el IV grado del modo, es decir, aunque su ámbito general es el modo, hay inflexiones de mayor o menor desarrollo hacia la tonalidad mayor.

¹⁴ El origen del apelativo de *soleá* podría venir de la deformación que se produce en el habla andaluza de soledad; otros autores afirman que el origen del nombre está en *solear*, poner al Sol, aunque la más extendida es la primera, ya que el desempeño de labores agrícolas de manera individual por parte de miembros de la comunidad gitana, estaría más acorde con su origen.

Como conclusión, podría subrayarse que la música, las texturas y las letras del flamenco tal y como hoy se conoce son producto de la mezcla de culturas (conversos, moriscos, cristianos desarraigados y gitanos reprimidos), que convivieron en la Península Ibérica durante más de cinco siglos.

3. Desde el “quejío” amargo hasta la alegría burlona

En los apartados anteriores hemos tratado de ofrecer una visión histórica y antropológica del flamenco, si bien acompañada de pequeñas referencias estético-musicales. Es justo a partir de este epígrafe cuando nos centraremos en el análisis puramente musicológico. Y para ello hemos distinguido y clasificado algunos palos del flamenco atendiendo a las sensaciones de tristeza y de alegría que son capaces de evocar en quien los interpreta y en quien los recibe.

3.1. Tiempos de sombras

La toná, además de ser considerada uno de los palos primarios del flamenco, contiene claros reflejos de esta primera etapa del ostracismo y persecución sufrida por el pueblo gitano. En este sentido Blas Vega (1988) apunta a que su interpretación comenzaría a mediados del siglo XVIII, una época en la que, como hemos señalado con anterioridad, se condenaba a los gitanos a reclusión en penales así como a trabajos forzados en minas y en galeras. Es este contexto de dolor y sufrimiento el que marcará la letra y el ritmo de la toná. Así, en lo que respecta a la letra, debemos destacar el “ay” inicial de cada estrofa que apunta desde el comienzo al lamento. Además son frecuentes en las letras las referencias a elementos cruciales o característicos de las situaciones, los lugares y los sentimientos del condenado. Sirvan como ejemplos las siguientes estrofas:

*Hasta el olivarito del valle,
yo acompañé a esta buena gitana,
y yo le había echaíto mi brazo por encima,
la miré como a una hermana.*

*Oh, pare del alma y Dios verdadero,
como subiste, padrecito mío,
hasta el alto cielo.*

*Los sacaron en conducción
y a la honra de los gitanos,
y los maltratan sin razón
y en medio del Altozano.*

*Mira si es verdad
que la calle Evangelista
es calle de la Libertad.*

Qué desgraciaito de aquel que come

*el pan por manita ajena,
siempre mirando a la cara,
si la ponen mala o buena.*

*Y si no es verdad,
que Dios me mande castigo muy grande,
si me lo quiere mandar.*

En lo que se refiere al ritmo de la toná algunos autores como Molina y Mairena (1979) entienden que está basado en la cadencia andaluza o en la tonalidad mayor, de rítmica libre, se interpretan *a capella* y los textos se conforman en cuartetos asonantados.

Los martinets y las carceleras son consideradas –Blas Vega (1988)- modalidades de las tonás y que por tanto aluden también a realidades sórdidas vividas por los gitanos.

En concreto se piensa que el origen de los martinets está en las fraguas que los gitanos regentaban en las ciudades de Cádiz, Jerez de la Frontera y Sevilla. Presenta una melodía que se desarrolla en grados conjuntos de forma ascendente, de ámbito reducido que se desarrolla en intervalos de 2ª y 3ª con algunos saltos de 4ª y 5ª. Su tonalidad es mayor con rasgos modales, con una rítmica libre interpretados *a capella*, con estructura métrica por lo general presentada en cuartetos asonantados de temática dramática. Y las letras evocan de nuevo la marginalidad social, económica y política de estas gentes. Sirva como ejemplo estas estrofas recogidas por Machado y Álvarez en un martinete que dice:

*Tú me estás dando motivos,
motivos tú me estás dando,
y yo no quiero hacer, primita,
lo que estoy pensando.*

*Del querer al no querer
hay un caminito largo,
del querer al no querer
hay un camino muy largo
que to el mundo lo anda
sin saber cómo ni cuándo.*

*Estaba yo en el calabozo
y me metieron en el otro más malo,
que apenas yo podía ni verme
ni los deditos de las manos*

Las carceleras por su parte son tonás de ambiente presidiario siendo una expresión dramática de aquellos que han sufrido reclusión. La melodía presenta los mismos rasgos estilísticos que el martinete, bimodales, de rítmica libre interpretados *a capella* con una cuarteta asonantada cuyas letras hacen referencia a la libertad perdida. Sirva de ejemplo esta letra:

*Los gitanos del puerto
fueron los más desgraciaos,*

*que a las minas del azogue¹⁵
se los llevan sentenciaos.*

*Y al otro día siguiente
les pusieron una gorra
y con alpargatas de esparto
el sentimiento les ahoga.*

*Y pa darles más martirio,
les pusieron un maestro,
que al que no andaba listo
y a palos lo dejaban muerto.*

En estas coplas flamencas, se puede observar los diferentes temores y preocupaciones de sus intérpretes haciendo referencia en las mismas a los amores verdaderos, a las desgracias que trae consigo una vida, considerada en ese momento, fuera de los límites de la legalidad al no cumplir los estándares propuestos en ese período histórico. Son crónicas de los temores y desconfianzas que emanan hacia las personas de las cuales depende el sustento, de la desconfianza hacia aquellos que afirman protegerlos en los aspectos sociales y laborales.

3.2. Tiempos de luces

Coincidiendo con la nueva etapa de asimilación social que hacia los gitanos propugnan las normativas regias en el último tercio del siglo XVIII, se produce un surgimiento, en tanto que se permiten y toleran, de las manifestaciones artísticas del pueblo gitano y por consiguiente del flamenco. La paulatina desaparición de las persecuciones injustificadas así como de las penas que conllevaban, generó un clima propicio para la evolución del flamenco desde palos dramáticos hacia estilos alegres y festeros que rozaban la burla. Muestra de ello son el polo, la caña, las bulerías, las alegrías y los tangos, cuyos orígenes datan precisamente de esta época -Quiñones, Caballero Bonald, Anselmo González Climent-. En general presentan un tempo moderato, con melodías regulares, simétricas, en modos mayores que incitan al baile y que suelen ir acompañados por la guitarra. Por otra parte las letras se inscriben en la temática referida al amor, la belleza y la naturaleza. Son un canto a la vida.

El polo y la caña son estilos con una melodía simétrica, silábica, con intervalos que se desarrollan en grados conjuntos y descendentes. Se basan en la escala andaluza, aunque la caña lo hace en el modo de “mi”, y el polo se basa en el cuarto grado de “la” menor. El compás está conformado por doce tiempos y suele acompañarse con la guitarra utilizando estrofas basadas en antiguos romances. Ejemplos de polos y cañas:

*Cuando mi Paco me hace
las palmas para bailar,
se me pone el cuerpecito
como hecho de mazapán*

¹⁵ El término azogue hace referencia al elemento químico del mercurio. Una exposición prolongada de una persona, puede dar como resultado temblores, deterioro de las habilidades cognitivas y enfermedades respiratorias

*Aquel que tiene tres viñas
y el tiempo le quita dos,
que se conforme con una
y le dé gracias a Dios.*

*A mí me pueden mandar
a servir a Dios y al Rey,
pero que yo a ti te quiera
eso no lo manda la ley.*

*Si con otro yo te viera,
no sé que sería capaz,
si matarte en el momento
o volver la cara atrás
y morir de sufrimiento.*

En lo que respecta a las bulerías hemos de subrayar que su aparición es posterior a la del polo y la caña, surgiendo a mediados del siglo XIX en Jerez, Utrera y Cádiz. Presentan un estilo ecléctico que recibe influencias de las cantiñas de Cádiz e incluso de los tangos. Cuentan con una melodía simétrica, regular, interválica desarrollada en grados conjuntos con algunos saltos importantes siendo el ámbito reducido. Utiliza melismas apoyaturas y adornos melódicos. La tonalidad suele seguir la cadencia andaluza o muestra el modo mayor, con un ritmo ternario (de 3 x 4 ó 3 x 8), siendo en las bulerías más antiguas un tanto libre. La temática de sus letras aunque es alegre y de fiesta, suele ser intrascendente. La copla tiene tres o cuatro versos octosílabos lo que facilita la fuerza en su interpretación. Sirvan como ejemplo estas letras:

*Al pasar por tu ventana,
me entró sueño y me dormí,
me despertaron tus gallos
cantando el quiquiriquí.*

*Una pena y otra pena,
un dolor y otro dolor,
un clavo sobre otro clavo,
y un amor quita otro amor.*

*En un castillo de penas,
con torres de sufrimiento,
mis manos dominaste
cuando dijiste lo siento.*

Las alegrías son otro palo flamenco propiamente lúdico. Autores como García Matos (1971) sitúa el origen de las alegrías de Cádiz en la jota navarro-aragonesa que, a su vez, habría recibido influencias de antiguos romances y pregones surgidos en la zona de Sevilla y Cádiz. Estos pregones se interpretaban como cante para bailar en ocasiones de fiestas trascendentes. Las alegrías por tanto presentan una melodía regular coincidente con la métrica del texto, de ámbito melódico amplio, de interválica que se desarrolla en grados conjuntos y con adornos. La tonalidad es mayor en ritmo binario sobre un compás de doce tiempos, con acompañamiento instrumental de percusión y guitarra, interpretándose a un tempo rápido. Suelen ser de temática alegre y amorosa y,

ocasionalmente tratan acontecimientos sociales o históricos que han sucedido en la provincia de Cádiz. Discurre sobre una estructura formal conformada por una introducción, una primera sección A que pasa a una segunda sección B, volviendo a la sección A y con una coda final. La letra del estribillo acostumbra ser una copla con estructura de seguidilla (alternando versos de siete y cinco sílabas), en la que se repite el último verso dos veces y que cierra con los dos primeros. Veamos como ejemplo algunas letras:

*Que la llaman relicario,
aquí no la llaman Cádiz,
que tenemos por patrona
a la Virgen del Rosario.*

*Cuando se entra a Cádiz
por la bahía,
se entra en el paraíso
de la alegría.*

*Bendita sea la tierra
que a mí me vio de nacer.
cien años que yo viviera,
siempre la recordaré.*

*Isla de mi corazón,
qué bonita te hizo Dios,
que donde quiera que estoy
te tengo presente yo.*

*Por ti daría,
si me pidieras,
la vida mía.*

Por último los tangos, cuyo origen al igual que las alegrías suele situarse en el siglo XIX –Álvarez Caballero (1986), Blas vega (1988), García Matos (1971), Molina y Mairena (1979), Ríos Ruiz (1988)-, presentan una melodía regular y simétrica con adornos melódicos de ámbito amplio utilizando la escala modal andaluza, con un compás binario, de métrica de dos a cuatro tiempos interpretada sobre compases de tres o doce tiempos, con un tempo vivo y alegre. Utiliza una cuarteta octosilábica de carácter o temática alegre. Como ejemplo sirvan estas letras:

*Triana, Triana,
soy gitano de Triana
y en Triana yo nací,
y en la pila de Santa Ana
me bautizaron a mí.*

*Quiero recordar aquel día,
fue una mañana temprano
cuando yo a ti te conocí
en la Cava de los Gitanos.*

*Me quitaste el sentío,
te lo juro por mi mare
y por la Virgen del Rocío.*

En estas letras, se puede observar un cambio en la visión de los acontecimientos que les rodean, haciendo referencias en sus coplas a temas amorosos, ensalzando los lugares de nacimiento y sobre todo son crónicas de la pasión que sienten en su interior y expresiones amorosas hacia la persona querida.

El cambio de perspectiva en los dos periodos históricos, se puede evidenciar en cada una de las piezas que se muestran como ejemplo. Una época de persecuciones y penurias marcados sus intérpretes por la persecución social y cultural frente a otra de tolerancia y aceptación por parte de sus vecinos, de expresiones musicales que terminan siendo identificadas con el folklore andaluz abandonando las posibles connotaciones de otras culturas que, en un tiempo perseguidas, con el paso de los años, terminan siendo asimiladas y adaptadas al carácter y a las costumbres de una comunidad formando parte de su identidad.

4. Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (1986). *Historia del Cante Flamenco*. Madrid: Alianza.
- ALCARAZ HERNÁNDEZ, A. (2006). “Condenados en las naves del rey: la chusma de galeras”. En *Cartagena histórica*, nº 10. Cartagena: Editorial Aglaya.
- BARRIOS GUTIÉRREZ, M. (1989). *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo.
- BLAS VEGA, J. y RÍOS RUIZ, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- BLEIBERG, G. (1985). *El informe secreto de Mateo Alemán sobre el trabajo forzoso en las minas de Almadén*. London: Tamesis Books.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2006). *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Plaza Edición.
- CASTRO CARRASCO, A. (1995 [1750]). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- CERVERA PERY, J. R. (). “El componente naval del Puerto de Santa María”. En *XXVI Semana de Estudios del Mar*. Puerto de Santa María: Asociación de Estudios del Mar.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2003). *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Editorial Carena.
- ESCRIBANO DE LA PUERTA, R. (2000). “Reyes, moda y legislación pública”. En *Ars Longa*, nº 22. Granada: Universidad de Granada, pp. 65 – 72.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1985 [1847]). *Escenas Andaluzas*. Madrid: Editorial Cátedra.

- FALLA, M. de (1922). *El Cante Jondo (canto primitivo andaluz)*. Granada: Urania.
- FUBINI, E. (1997). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA CHICÓN, A. (1993). *Valores antropológicos del canto flamenco*. Jerez: Centro andaluz de flamenco.
- GARCÍA MATOS, M. (1971). *Danzas populares españolas*. Madrid: Sección Femenina del Movimiento.
- GELARDO NAVARRO, J. y BELADE, F. (1978). *La copla popular flamenca: un estudio sobre la problemática social del cante*. Córdoba: Ediciones Demófilo.
- GÓMEZ ALFARO, A. (1993). *La gran redada*. Madrid: Editorial presencia gitana.
- (2002). *El flamenco como núcleo temático*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1989). *Flamencología*. Córdoba: Ediciones de la posada.
- GRANDE LARA, F. (1986). *Memoria del flamenco*. Madrid: Punto de Lectura.
- HERAS SANTOS, J. L. de las (2000). “Los galeotes de la monarquía hispánica durante el Antiguo Régimen”. En *Studia historica. Historia Moderna*, nº 22. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 283 – 300.
- HERRERA PUGA, P. (1971). *Sociedad y delincuencia en el siglo de oro*. Granada: Universidad de Granada.
- INFANTE PÉREZ, B. (1931). *La verdad sobre el complot de Tablada y el estado libre de Andalucía*. Sevilla.
- LEBLOND, B. (1993). *Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- LEBLOND, B. (1987). *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1947). *Cantes flamencos*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. (2004). “Los gitanos en el reinado de Felipe V (1556 – 1598)”. En *Crónica Nova: Revista de historia moderna*. Granada: Universidad de Granada.
- LEFRANC, P. (2000). *El cante jondo del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MOLINA TENOR, R. (1985). *Misterios del arte flamenco*. Madrid: Atlas.
- MOLINA, R. y MAIRENA, A. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada: Al Andalus.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. (1993). *Cantes y bailes de Granada* (transcripciones musicales de Akio lino). Málaga: Arguval.
- NÚÑEZ, F. (2004). *Comprende el flamenco*. Madrid: AGB.
- QUIÑONES DE LEÓN, F. (1971). *El flamenco vida y muerte*. Barcelona: Plaza y Janés.
- RÍOS RUIZ, M. (1988). *Introducción al cante flamenco*. Madrid: Ediciones Istmo.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1981 [1882]). *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.

- ROSSY, H. (1966). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: CREDSA.
- SAN ROMÁN, T. (1986). Entre la marginación y el racismo: reflexiones sobre la vida de los gitanos. Madrid: Alianza.
- SAN ROMÁN, T. (1997). *La diferencia inquietante*. Madrid: Siglo XXI.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M. H. (2005-2006). “Los gitanos condenados como galeotes en la España de los Austrias”. En *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Historia Moderna, t. 18 – 19. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- VV. AA. (1982). *Hombre de bien: estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*. Granada: Universidad de Granada.